

# *Refletindo sobre a Pesquisa em Literatura Oral: um Ensaio sobre Procedimentos em Processo*

## *Reflecting about Research in Oral Literature: an Essay on Procedures in Progress*

---

Diógenes André Vieira **MACIEL**

Professor da Universidade  
Estadual da Paraíba,  
Campina Grande–PB,  
atuando no Programa de  
Pós-Graduação em Literatura  
e Interculturalidade, do  
Departamento de  
Letras e Artes.

**dio\_maciel@hotmail.com**

Artigo recebido em 14/4/2013  
Artigo aprovado em 17/5/2013

## *Resumo*

---

Trata-se de uma retomada de alguns aspectos teóricos, metodológicos e analíticos de uma experiência de pesquisa desenvolvida em torno de algumas manifestações da cultura popular oral, em João Pessoa-PB, durante quase uma década. Nesta retomada, não só se reflete sobre a importância da pesquisa de campo, mas também sobre as atitudes do pesquisador, dialogando com o pensamento da professora Maria Ignez Novais Ayala, importante pesquisadora da cultura popular, no Brasil, para quem este tipo de pesquisa deve ser baseada na relação de solidariedade, travada entre pesquisador-pesquisado.

**Palavras-chave:** cultura popular; literatura oral; pesquisa.

## *Abstract*

This is a resumption of some theoretical, methodological and analytical facets of a research experience developed on some oral manifestations of traditional popular oral culture, in João Pessoa-PB, for nearly a decade. This recapture not only considers the importance of field research, but also the researcher's attitudes, interacting with the thoughts of Professor Maria Ignez Novais Ayala, a leading researcher of Brazilian traditional popular culture, who considers that the research approach should be based on a solidary relationship between the researcher and the subjects researched.

**Keywords:** traditional popular culture; oral literature; research.

---

J á há algum tempo que eu não discuto aspectos da cultura popular formalmente, tendo em vista os caminhos que meus interesses, enquanto pesquisador de dramaturgia brasileira, acabaram por traçar na jornada de minha vida acadêmica. Mas, ainda hoje, muitos anos depois de ter participado por uma década (entre 1996 e 2006) das atividades do LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade), na Universidade Federal da Paraíba, em um primeiro momento como Bolsista de Iniciação Científica, depois como aluno de pós-graduação e, por último, como bolsista PRODOC/CAPES naquela mesma instituição, ainda pulsa no pesquisador que me tornei muito do que aprendi enquanto fui orientado, em todos estes níveis, pela professora Maria Ignez Novais Ayala.

Com ela, aprendi a pesquisar, sejam as fontes orais, sejam as fontes bibliográficas, a fazer pesquisa de campo e, principalmente, a me encantar com a cultura do meu Estado, a Paraíba. Então, inevitavelmente, este texto estará marcado pela tentativa não só de recuperar esta memória, ao mesmo tempo afetiva e acadêmica, mas, e sobretudo, pela admiração que, obviamente, tenho a esta pesquisadora incansável que, até hoje, sistematiza e organiza um modo de pensar a pesquisa que sai do gabinete e vai, com cadernetas de campo em punho, com gravadores, câmeras e mais quantos aparatos de tecnologia, em busca de unir pontas de universos culturais, muitas vezes diametralmente opostos.

É assim que, até hoje, a maneira como observo e estudo as relações entre culturas, que de muitas maneiras marca a forma como leio, analiso e interpreto boa parte do teatro e da dramaturgia nordestina do século XX, que por muitos caminhos e possibilidades de representação se voltam à cultura popular desta região, traz em si muitas das lições apreendidas por mim enquanto estava no campo, pesquisando cultura popular. Foi este aprendizado que me deu um aparato teórico-metodológico para, politicamente, discutir a alteridade da cultura popular em meio ao ambiente, excessivamente academicista, do curso de Letras, de maneira “empenhada”, como a professora Maria Ignez sempre propõe em seus escritos.

Então, o que vou abordar aqui, enquanto relato de um aprendizado *in progress*, por mais que se construa no âmbito de uma experiência de ensino-aprendizagem em que a palavra de ordem era compartilhar, obviamente pode ainda ter seus limites: haja vista que não tenho pretensão de aplicar ou dar uma receita, mas apenas de relatar, cruzando a experiência de pesquisa por mim vivenciada com alguns dos textos dessa professora, que traduzem suas proposições teóricas e metodológicas, recortados propositalmente a partir da segunda metade da década de 1990. Portanto, quero recompor um processo de aprendizagem, em que as falhas, se houver, deverão ser creditadas ao aprendiz, tendo em vista os próprios limites do relato e reflexão sobre uma experiência bastante particular, na medida em que se volta a uma dada compreensão da cultura popular como processos em articulação constante.

Parto, então, do pressuposto de que o pesquisador, ao se destinar a fazer uma pesquisa voltada à cultura popular, deve estar devidamente posicionado em relação ao que pesquisa, ideologicamente e politicamente, para que a manifestação popular – seja de qualquer natureza: brincadeiras como a do coco, danças dramáticas como a Nau Catarineta, manifestações de religiosidade afro-brasileiras, etc., que foram aquelas com as quais mais me envolvi no período já referido – avulte no resultado analítico e reflexivo em torno daquilo que se coletou no campo, tornando-se indispensável uma compreensão sistêmica e sistemática de um modo de ver e de viver a vida. Isso porque, para as pessoas que vivem a cultura popular, ela é uma prática, muitas vezes, indissociável de hábitos e visões de mundo, e, diante disso, o pesquisador, este outro naquele local da cultura, deve estar atento para “a diversidade encontrada nas maneiras de viver essas práticas culturais, de entendê-las, de nomeá-las, de defini-las, de atribuir-lhes valor e sentido e, por que não, de comprazer-se com elas” (AYALA, 1997a, p. 36), tudo isso a partir da própria perspectiva daqueles que vivem a cultura popular enquanto sua.

Portanto, a pesquisa no campo, princípio de tudo, conforme Ayala, em texto em que reflete sobre as atitudes e procedimentos assumidos por ela num conjunto de muitos anos de pesquisa contínua, deve estar amparada por

*(...) questões teóricas que envolvem as maneiras como têm sido definidas e analisadas as práticas culturais populares, as limitações das definições que*

*se pretendem precisas e duradouras, a complexidade da cultura popular encoberta por um invólucro de aparente simplicidade, a diversidade das manifestações, dos seus contextos, a maneira como os participantes dessas manifestações definem o que fazem, que terminologia adotam para suas práticas culturais (AYALA, 1997a, p. 36).*

Dá a necessidade de se ter, às claras, que a pesquisa deve se afastar de uma postura pseudocientífica, que seja permeada por uma base positivista, em que “sujeito-objeto” estão distanciados, como também de um excesso de subjetividade, na medida em que tocaria o afã romântico de se encontrar raízes e origens para tudo, unindo diversas manifestações de cultura pela busca, muitas vezes artificial, de um conjunto em que tudo se une ou de onde tudo brota e que acabaria por manter a aura de exotismo dessas mesmas manifestações em contraste com aquelas da cultura que se diz oficial. A proximidade com o que se estuda, neste caso, é fundamental e só é possível pela pesquisa de campo, em que se torna imprescindível

*(...) estabelecer um contato direto com as pessoas que fazem a cultura popular, para conhecer as manifestações populares em seus contextos, para conseguir apreender as visões de mundo das pessoas que pertencem a esse universo cultural. Para tanto, é preciso estar muito bem definido para o estudioso como ele entende a relação pesquisador-pesquisado, como ele vê as pessoas que fazem a cultura popular e como ele é visto por elas (AYALA, 1997a, p. 37).*

Como comecei invocando a memória, é inevitável que eu me lembre, então, da já aludida experiência enquanto estudante de graduação. Àquela altura, as pesquisas desenvolvidas no LEO estavam voltadas para a memória cultural dos bairros de João Pessoa onde encontrávamos manifestações da cultura tradicional, muitas delas relacionadas a grupos formados por negros. Além das memórias e vivências em torno de brincadeiras e rituais religiosos populares – que haviam sido registradas por Mário de Andrade, em sua visita à Paraíba, em fins da década de 1920, e, depois, pela *Missão de Pesquisas Folclóricas*, do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, que também passou pela Paraíba, em 1938, seguindo as trilhas deixadas por Mário, e cujos registros (em áudio, vídeo e cadernetas de campo) foram sistematizados por Oneyda Alvarenga, dos quais se destacam uma enorme quantidade de registros de cocos, além da Nau Catarineta e, também, de rituais de Catimbó, uma forma religiosa que hoje parece ter se assimilado aos cultos da Jurema. Por estas trilhas, chegamos ao Templo Religioso de Umbanda Nossa Senhora do Carmo, no bairro da Torre, casa da Ialorixá Maria dos Prazeres (infelizmente, já falecida atualmente), onde nossos olhos e ouvidos estiveram atentos às manifestações religiosas de raiz afro-brasileira, fosse a Umbanda ou a Jurema.

A pesquisa que desenvolvi nesta casa de Umbanda, entre 1996 e 1999, foi marcada pela oportunidade, realmente ímpar, de frequentar as grandes festas públicas dos rituais religiosos dessa família “de santo”, sempre de portas abertas para nos receber, o que me permitiu, antes de tudo, conhecer aquelas pessoas que, num primeiro momento, pareciam não ter nada em comum comigo, um jovem vindo de família católica, classe média, estudante de Letras e preocupado com a “alta” literatura brasileira do período romântico, pois, sim, era este era o meu primeiro interesse logo que ingressei no curso de graduação.

A cada festa, porém, o sorriso de um, a mão disposta a oferecer o melhor – a cadeira reservada para que nos sentássemos durante os longos rituais, o respeito por cada um dos membros de nossa equipe (um verdadeiro exército, algumas vezes, formado por quase dez alunos e professores) –, também revelado no primeiro prato da comida ritualística que nos era oferecido, ao final de cada festa ou, ainda, a disponibilidade em explicar tudo aquilo o que não entendíamos, iniciava-me num outro tipo de universo de relações entre as pessoas, aparentemente tão distantes das minhas formas de ver o mundo, mas ainda tão presentes nas organizações que se alicerçam em esquemas da vida comunitária. Não adiantava chegar lá e querer entender, de uma vez só, como as coisas funcionavam, quem era quem, que regras e normas eram seguidas. O tempo do ritual era outro, a hierarquia constituída no culto era parte de um sistema diverso daquele que experimentamos na vida civil.

Tudo era diferente da dinâmica das instituições de ensino, e, mesmo que as pessoas nos respeitassem, esse respeito jamais poderia ser maculado por um pergunta feita fora de hora, um comentário sem sentido ou não pensado, uma interferência qualquer na dinâmica da festa. A professora Maria Ignez Ayala, com toda a sua experiência de pesquisa, pedia-nos que chegássemos antes do início e só saíssemos depois do fim da festa, para que não perdêssemos nada, estando sempre de olhos e ouvidos atentos, respeitando o tempo do outro e entendendo que aquele tempo não era o nosso tempo. Aprendíamos, assim, a ouvir mais que falar, a entender pela observação atenta como as coisas aconteciam, a fazer as anotações de caderneta de campo, para só depois analisarmos como havia, por exemplo, uma regularidade dos versos cantados, da métrica, da posição de cada “palavra mágica” no todo do ritual. Assim é que se dava um aprendizado para ouvir, ouvir sempre. Ouvir quem não tinha a mesma escolaridade que a nossa, mas que sabia dos mistérios do tempo, dos ritmos da vida guiada pela força das águas doces e salgadas, da ambiguidade ou da relação de complementaridade entre as noções de bem e mal, de saúde e doença. Ouvir quem sabia gritar pelas forças da natureza e quem sabia contar, com o corpo e com a voz, histórias tão antigas quanto a África e o Brasil.

A casa de dona Maria, como eu chamava a Ialorixá, era uma das mais conhecidas em João Pessoa, e essa pequena senhora era reconhecida por sua exigência em relação aos preceitos de sua religião. O salão destinado ao culto dos orixás, que ficava nos fundos de sua residência, era imenso e sempre enfeitado com bandeirolas de papel colorido, presas ao teto. Ao entrar naquele salão, víamos, de frente à porta principal, um altar repleto de imagens de

santos católicos que representam a sincretização com os orixás africanos, sempre protegido por uma cortina que só era aberta depois de começada a gira, após se cantar para Exu (o orixá que abre os caminhos que ligam a terra ao Aiê, local de onde chegam os outros orixás). Ao lado do altar ficava a “camarinha”, um quarto reservado e de acesso extremamente restrito, onde ficavam os assentamentos e outros objetos sagrados. No extremo oposto, da mesma parede, ficavam os dois elus – instrumentos percussivos, de formato arredondado e com couro esticado em uma de suas extremidades –, em cima de um pequeno tablado de alvenaria, onde eram tocados pelos ogãs, responsáveis pela música que conecta as esferas, dando o ritmo dos pontos e das danças. Nestes rituais, enquanto se cantava louvando e chamando os orixás para trabalhar no ilê (casa) ou apenas para festejar, os fiéis formavam a “gira”, uma grande roda que ocupava o salão e que só parava em poucos momentos.

O centro de minha pesquisa eram os pontos cantados<sup>1</sup>, indissociáveis da trilogia marcada pela dança, música e poesia: a dança que reproduzia os atributos e os movimentos específicos de orixá, em sua essência, mimetização de um elemento da natureza ou de uma força vital, o que contribui para o ritmo dos versos cantados. A música que ditava a constituição da poesia cantada e da própria dança; e a poesia presente nos versos dos pontos, que é a formalização, em linguagem articulada, da comunicação com esses fenômenos e que permitia a participação de todos pelo canto coletivo. Os cantos, toques de elu e dança, ao passo que serviam às funções ritualísticas, também assumiam uma função de divertimento para os participantes da gira, que cantavam e dançavam com alegria e satisfação claramente perceptíveis, expressando, no corpo e na voz, as características de seu “santo”.

A festa pública reunia, então, duas esferas de comportamento em um mesmo espaço: o sagrado e o lúdico. Sagrado, pois a festa não só se insere num calendário religioso como também pode ser feita em atenção ao pedido do orixá ou, ainda, para celebrar a iniciação de um novo “filho” que passa a integrar aquela “família de santo”, situação em que os homens vão receber não só na sua casa, mas em seus corpos, as divindades. Lúdico porque é um momento de celebrar com essa “família”, para afirmar e reafirmar as relações travadas dentro desse grupo, expressando o que se pensa do mundo e expondo a religião de uma forma bonita, para os convidados que ali estejam, inclusive nas festas em que o terreiro sai do seu espaço e se reconstrói para além do seus muros, como nas festas de Iemanjá e Oxum, que apresentavam particularidades quanto ao uso dos espaços, dada a natureza desses orixás: Iemanjá é cultuada nas praias, junto ao mar; enquanto Oxum deve ser cultuada junto a rios, córregos e cachoeiras. Esse deslocamento, porém, só ocorre no momento que se irá fazer a homenagem ao “santo”, normalmente uma entrega de oferendas. Para chegarem até o local das celebrações, os fiéis alugavam um ônibus, dentro do qual era mantido o clima de ligação com os orixás através dos pontos e de toques quase ininterruptos. O elu saía do seu espaço habitual, carregado nos braços, enquanto o ogã continuava “batendo” e “tirando” os pontos para o orixá homenageado.

1 | Segundo Oswaldo Elias Xidieh (1972, p. 45), os pontos cantados “[...] destinam-se, segundo o ritual das práticas religiosas de origem africana, a propiciar a manifestação dos orixás e doutras entidades espirituais e a secundar sua ação. Há tantos ‘pontos’ quantas forem as diferentes entidades a invocar e cada ‘ponto’ é, em última instância, uma parte do conjunto de símbolos que as representam”. Assim, entendemos que cada orixá ou entidade tem pontos que lhe são próprios: quando eles estão incorporados ou “em terra”, como se diz nos templos, estes pontos devem ser cantados pelos demais para saudá-los. Os pontos, então, enquanto “palavra-mágica”, despertam as entidades, buscando a ligação entre os fiéis e estas.

Essas festas, particularmente, faziam-me pensar sobre quais seriam as fronteiras que separavam o ritual religioso das outras manifestações populares e profanas que se encontram na rua. Era comum um trânsito entre terreiro-rua, por exemplo, nos rituais de Jurema, quando o samba, o ritmo das tribos indígenas, o coco e a capoeira eram trazidos para complementar a festa, em que “entidades” negras e indígenas dançavam aquilo que era seu, enquanto estavam ainda por estes mundos. Muitas vezes pensei que, no terreiro, a rua realizava-se e instaurava-se plenamente, pois estava também, dentro dos seus muros sagrados, o prazer da brincadeira, da festa, do cantar e do dançar. A religião tornava-se, assim, palco para o festejo em todas as suas formas – com o corpo e o ritmo da dança, até mesmo a mais simples brincadeira.

Essas festas na casa de dona Maria foram oportunidades singulares, em que pude ver deuses dançando diante de meus olhos, compartilhando da festa a eles dirigida com todos os presentes, enquanto cada um de nós era saudado por eles, com tanto respeito quanto um deus pode ter por um humano. Tudo isso se tornou uma experiência pessoal de tão grande importância que parecia mesquinho estar ali apenas curioso por saber de métricas, repetições e paralelismos e todos os chavões de nosso universo de letras, infinitamente menor que aquele outro universo de palavras, capazes de unir céus e terras, despertando em mim, quem sabe, aquilo que nunca teria descoberto, se lá não tivesse estado: que sou negro, numa sociedade que teima em embranquecer a cor da nossa pele.

Enquanto pesquisava, aprendia que aquele universo era, sim, muito meu, aliás, da minha casa, aliás ainda, da casa da minha avó, uma migrante sertaneja que, fugindo da seca, criava os filhos para um mundo de letras que ela desconhecia, contando histórias do tempo de antigamente, quando se pegava lenha para fazer fogo, em que se pilava o milho para fazer cuscuz e ainda se torravam os grãos de café para, só depois, poder coá-lo. Histórias de um tempo em que Lampião ainda andava pelo mundo... eram pontas de uma mesma história que começavam a se unir, quase sem querer.

Creio, avaliando a distância, que esse processo de autodescoberta acabou regendo uma pesquisa muito apaixonada, mas, também, um processo de consolidação de uma metodologia em que a proximidade com o que se pesquisa e, principalmente, com estes indivíduos que vivenciam as práticas culturais como suas, torna-se o eixo norteador. Basta considerarmos o que aponta a professora Maria Ignez Ayala sobre este processo de trocas, em que pesquisadores tendem a sair enriquecidos, não só no que se refere aos resultados da pesquisa, mas, também e principalmente, enquanto indivíduos profundamente marcados pela experiência compartilhada, que é

*(...) construída por atos dos pesquisadores os quais, ao mesmo tempo em que vão entrando na intimidade das pessoas, vão se mostrando, vão se deixando conhecer no convívio acentuado: dizemos porque estamos ali, o que pensamos sobre os mais di-*



*versos assuntos, quando interrogados o que pretendemos fazer com as imagens, com as gravações, com os estudos e mostramos os resultados, mesmo que ainda em suas etapas preliminares, principalmente os audiovisuais, mediante sessões de vídeos nos lugares onde os cantadores e dançadores moram. Deixamos cópias de fitas cassete gravadas em festas, reproduções de fotografias, dos vídeos. É bom lembrar que este retorno não é habitual entre pesquisadores de campo. Em geral chegam e rapidamente levam o que querem, devassando vidas e práticas culturais (AYALA, 1999, p. 248).*

Ou seja, para além de uma postura de respeito, deve-se ter o cuidado de não espoliar o outro daquilo que é seu, não se devendo, nunca, não devolver aquilo que se ganhou, afirmando a solidariedade entre as partes enquanto a marca de um procedimento, ético antes de tudo, mas como estratégia que começa a subverter a própria lógica dos procedimentos, infelizmente, usuais do pesquisador de cultura popular, pelo respeito aos seus produtores. Estes mesmos produtores, muitas vezes, por não se compreenderem como inseridos dentro de uma dimensão cultural a que chamamos de literatura – e aqui devemos considerar a existência não de uma literatura brasileira ou de uma cultura brasileira, mas de culturas e literaturas, que circulam para além da nossa concepção limitada e livresca<sup>2</sup> – só conseguem entender suas práticas como um “fazer dentro da vida” (AYALA, 2003, p. 95), em que nada se desloca de uma experiência cotidiana e que não toca as nossas concepções de criação e reflexão estética. Desta feita, não se pode perder, no horizonte crítico, a percepção de que estamos lidando com um patrimônio, com uma “riqueza de pobre”.

Aquilo que posso recuperar das reflexões travadas àquela época, em torno de uma poética dos pontos cantados naquela casa de Umbanda, reflete resultados também coletivos de pesquisa, na medida em que trabalhava junto aos outros pesquisadores que estavam mais voltados para os cocos<sup>3</sup>, o que se desdobrou em resultados que estão muito bem sistematizados, por exemplo, no artigo “Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX”, no qual Maria Ignez discute aspectos dessa poética específica, na verdade, desse sistema poético, em que a poesia

*(...) configura-se como um dentre vários elementos indispensáveis para o canto e a dança. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a) tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda (AYALA, 1999, p. 232).*

Na mesma linha de raciocínio, comecei uma busca pela caracterização da poesia dos pontos cantados de umbanda como coletiva, pois nela não importa a figura de um poeta individual, por mais que seja claro que alguém dentro de um grupo, em algum momento,

2 | Convergente à posição já clássica de Antonio Candido, a autora explica a maneira como entende o diálogo, como eu diria intersistêmico, dentro da literatura brasileira, em que sistemas literários estariam em constante percurso de trocas, raciocínio este que deve reger a perspectiva de quem se propõe a estudar estas literaturas, nem sempre compreendidas pelo cânone (Cf. AYALA, 2010, p. 53).

3 | Sobre os cocos, Ayala (1999, p. 231-233) afirma que “sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural; podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário” em que são muito fortes “as marcas da cultura negra [...]”, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão cantado pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia” p. 233.

destacou-se como tal, compondo os versos. Assim, antes de representar uma individualidade, este sistema poético, de tal maneira diverso em seus temas e formas, representa anseios, crenças, modos de vida e objetivos de um grupo para o qual é significativo, pois os fiéis não se reconhecem como criadores de poesia porque o sentido religioso, que busca a transcendência pela fé e pelos aspectos lúdicos já remetidos, é o único para eles, por mais que tais estruturas poéticas estejam permeadas por noções de mitologia, de história e, obviamente, dos preceitos metafísicos.

Dada sua natureza oral, os pontos cantados careciam, para efeitos de estudo, de serem transcritos. Processo de difícil trato: as muitas horas de gravações que cada festa geralmente tinham de ser transcritas para o registro escrito, para só depois poderem ser analisadas. Obviamente, com o passar do tempo e com a familiaridade com a própria ordem dos rituais e com os versos cantados, eu já conseguia fazer muitas anotações diretamente na caderneta de campo, pois, com a repetição de cada ponto e com a própria conformação dos versos, em virtude da repetição de suas estruturas – por exemplo, quando cada verso é cantado por um solista e, depois, repetido pelo coro – este trabalho acabava sendo muito facilitado. Sobre tal procedimento, que tem como fim a “representação” do oral no escrito, também podemos recorrer à experiência de Maria Ignez Ayala:

*O constante convívio com participantes da cultura popular vai possibilitando perceber que a fala não se enquadra nas convenções da escrita. (...) Encharcando-se dessas vozes, desses ritmos da palavra falada é possível chegar a um texto escrito que tenha a pretensão de falar. (...) A representação escrita do texto oral para recriar em palavras seus belos efeitos exige um empenho enorme e coragem para ousar, para transgredir normas de estabelecimento de textos e manter a pulsação viva da fala, ainda que por escrito. É uma tarefa de escritor o que tenho proposto à minha equipe de pesquisador (AYALA, 2003, p. 114).*

4 | Esta louvação foi transcrita por mim, na festa de Ogum, em 23 de abril de 1999, e consta no relato de visita, que foi entregue à orientadora da pesquisa, conforme as minhas anotações de caderneta de campo.

Posso remeter, agora, como exemplificação, à louvação<sup>4</sup> para o orixá Ogum, em que se misturam elementos concernentes ao santo católico São Jorge, referências à Virgem Maria, ao orixá Ogum e à Iemanjá, ambos, na Umbanda, em explícito processo de sincretismo, não havendo, então, nenhuma distância entre uma coisa e outra.

Um elemento que chama atenção nesta louvação é a construção combinada de imagens que remetem a São Jorge e à cavalaria, haja vista a própria construção da imagem icônica deste santo, montado num cavalo enquanto porta armadura, e as referências a um universo beligerante da guerra, localizadamente àquela travada num espaço geográfico específico: o campo do Humaitá. As próprias dificuldades de entendimento da manifestação oral destes versos, por um tempo me confundiam, mas não demorou muito para que pudesse tecer relações extremamente curiosas: primeiramente, São Jorge está intimamente relacionado

às forças armadas brasileiras; depois, Humaitá é o nome de uma localidade em que se travou uma importante batalha quando da Guerra do Paraguai.

Ou seja, nada comparece por acaso na tessitura deste ponto cantado, em que elementos mitológicos e históricos se agregam, para formalizar outra construção narrativa em que o Humaitá se torna espaço sagrado dominado por Ogum, de onde ele parte vitorioso para as águas do mar, sendo coroado por Iemanjá. Como o santo católico, Ogum ronda para proteger seus fiéis:

*São Jorge está de ronda  
Com sua cavalaria  
Nas horas de agonia  
Ô, Maria! Ô, Maria!*

*Agora vamos saravá Ogum  
Nas horas de Deus ô meu Deus!*

*No campo do Humaitá – Ogum  
Venceu a guerra meu pai Ogum  
Em seu cavalo amontado*

*Lá no Humaitá  
Aonde Ogum guerreou  
Quando chegou em alto mar  
Iemanjá lbe coroou*

Seguindo o mesmo padrão do que se percebia nos cocos, a apresentação oral e coletiva dos pontos organizava-se, no caso pesquisado, em um canto coral, formado em torno da voz do “tirador” e do coro, sendo o primeiro aquele que inicia, que “tira” o ponto, podendo cantar versos fixos como também outros que se improvisam durante a *performance* vocal; já o coro é formado por aqueles que “giram” ou estão assistindo a festa, respondendo ao “tirador”, com versos diferentes ou apenas repetindo os versos antes “tirados”.

Dentro dessa lógica, quando os pontos estão sendo cantados, o “tirador” improvisa a maneira de cantar ou ainda improvisa alguns versos, como acontece nas brincadeiras populares, como o coco e a ciranda. No entanto, verificamos um outro caráter de improvisação, que seria a habilidade de buscar, na tradição, fórmulas que se encaixem aos momentos para os quais elas são necessárias. Não se entenda, então, este improviso apenas como a elaboração improvisada de versos, comum aos repentistas. Daí ser possível afirmar que esta poética não se configura a partir de nenhum conjunto de regras fixas, no que diz respeito à

forma, mesmo que fossem muito comuns as quadras, os tercetos e os dísticos. Há também que se considerar que, no âmbito lexical, comparecem muitas palavras de origem africana e outras que aparecem em amplo processo de mistura e hibridismo com o português brasileiro, além de versos compostos por palavras desprovidas de significação precisa, um recurso, aliás, bastante comum às poesias cantadas, a que Amadeu Amaral (1976) chama de “refrões de encher”, que têm a função de acomodar a métrica e manter o ritmo do verso na estrutura.

É o que temos nessa tentativa de transcrição de um ponto, também para Ogum, em que as palavras, em sua sonoridade, certamente remetem a uma memória das línguas africanas, mas que ganham força muito mais pela constituição do ritmo que dita a dança, mesmo que guardem em si algum sentido ritual, ainda oculto para nós. Deixo claro que, ao se transcrever esses cantos, podam-se outros elementos imprescindíveis, como a entonação, o ritmo dos corpos e a expressividade da voz, pois, em alguns casos, os versos são apenas pretexto para a música, mas, quando juntos (o verso e a música), formam um todo difícil de se separar:

*Lá no elecan  
Abaô balé  
Aguorojô  
Babamí nagô naoré  
Meu pai Ogum  
O seu filho é naoré  
É naoré, é naoré  
Ogum é naoré*

Outro elemento também deve ser considerado, vejamos: os pontos de Exu parecem ter uma ordem fixa de execução, sendo tirados quase sempre na mesma ordem. No entanto, seria precipitado ou até mesmo incoerente dizer que essa ordem é fixa, imutável. Creio que o que realmente acontece é uma adequação dos ritmos dos pontos ao ritmo do corpo. Certa vez, conversando com um iniciado, ele me disse que nem todos sabem tirar os pontos certos nas horas certas, ou seja, quem está tirando o ponto não pode mudar bruscamente o ritmo para não complicar a vida do ogã e também daqueles que estão girando.

Portanto, a força expressiva parece centrar-se mais no ritmo e na musicalidade das palavras do que apenas numa significação clara e precisa do que se canta e que se traduz em palavras articuladas e inteligíveis: este seria um limite no que se refere ao estudo desta poética, pois ela conta com um acervo de memória ritual, presente nos pontos, e que, para aqueles indivíduos que os portam, têm pleno sentido dentro do ritual, mesmo que eles não

consigam recuperar a sua significação corrente. Assim, lutar contra e com a língua, para a transcrição ou para a análise-interpretação, certamente, era uma tarefa, ao mesmo tempo, produtiva e improdutiva, tendo em vista os limites de nossas concepções de língua corrente e de linguagem poética, dentro dos cânones acadêmicos.

Em uma outra direção, observemos, agora, a transcrição do ponto<sup>5</sup> que segue:

*O qu'ê que vão me dar  
Para eu levar  
Para Iemanjá  
Lá no fundo do mar*

*Eu quero é cravo branco  
Para eu levar  
Para Iemanjá  
Lá no fundo do mar*

Este ponto é formado por duas quadras paralelas, marcadas pela repetição, não só de um conjunto de versos (neste caso o que se repete duas vezes são os pares de versos, havendo apenas diferença no primeiro verso de cada estrofe individualmente), mas também de toda a estrutura formal que se repete até a exaustão. A distinção entre coro e solo não aparece na gravação desse ponto, a não ser quando a lalorixá começa a entoá-lo: ela cantou os dois primeiros versos, estabelecendo a força expressiva da situação e repetiu-os; depois, o coro respondeu com os dois últimos versos da primeira estrofe. A partir daí, confundem-se solo e coro, numa só voz. Em qualquer festa, esse ponto pode ser cantado, mas, ao ser cantado na festa de Iemanjá e durante a retirada da panela com as oferendas de dentro da camarinha, ganha importância para esta situação específica do ritual, traduzindo, assim, os anseios daquele grupo: a necessidade de se fazer as oferendas para o orixá.

As imagens aquáticas e o elemento “água” estão presentes em grande parte dos pontos cantados registrados naquele período. Essa recorrência começou a chamar a minha atenção, por esse elemento não aparecer apenas, como seria de se esperar, nos pontos de Iemanjá e Oxum, mas também nos pontos de outros orixás, como Ogum e Ibêji, que se ligam miticamente a essas duas. No caso de Oxum e Iemanjá, a água não simboliza apenas a morada dessas entidades, como também, o centro de sua força mística, fonte revigorante para os seus filhos e para todos os fiéis, que a consideram como mães. É a água que purifica dos erros, seja através de sua acolhedora tranquilidade, seja de sua força destrutiva. Para a fé dos umbandistas, por exemplo, não é diferente, já que a água do mar serve para banhos de “descarrego”. Há até mesmo um ponto que fala sobre essa prática:

5 | Este ponto foi transcrito conforme registro em áudio, gravado em fita cassete, constante hoje no acervo do LEO, de uma festa de Iemanjá Sabá, realizada em 31 de maio de 1998. Esta festa era bastante especial para aquela “família”, pois era destinada a celebrar Iemanjá Sabá, a “qualidade” do orixá de um dos mais antigos filhos de santos de dona Maria, que reside no Norte do país. Somente para ilustrar tais relações, cito uma fala da lalorixá, transcrita da mesma fita: “Olha, hoje esse toque é oferecido a Iemanjá Sabá. Hoje tá fazendo mais de 25 anos que Robertão foi feito. Ele saiu num dia de hoje. E a Iemanjá dele é Iemanjá Sabá, portanto vamo’ cantar com muita fé, muita fé, que Robertão tá muito longe e ele vive doente – a pressão só vive alta. Vamo’ pedir muito a Deus e a Iemanjá pra dar a saúde dele, que hoje ele tá fazendo mais de 25 anos de feito, e portanto ele está muito longe da gente, lá em Rondônia, e vamo’ pedir à Iemanjá pra ela trazer ele mais pra perto de mim, pra perto de nós todos, porque é um orixá muito bonito, muito formoso e que ele tá merecendo muita paz, muita saúde. Vamo’ cantar com fé pra Iemanjá Sabá e Iemanjá Dupé”.

*A espuma do mar me molbou  
Foi pai Ogum e Iemanjá quem mandou  
Eu me molhei pra descarregá  
Receber o axé de Ogum e Iemanjá*

*Meu pai Ogum, mãe Iemanjá  
Lá n'Aruanda um dia eu vou lhe encontrá*

No mito iorubano (VERGER, 1992), Iemanjá seria filha de Olokum, a primeira deusa do mar. Antes do primeiro casamento da filha, Olokum a presenteou com uma garrafa contendo uma porção mágica. Certo dia, o seu marido estava bêbado e zombou dos seus seios fartos e, furiosa, Iemanjá fugiu. Durante a fuga tropeçou e deixou cair a garrafa que, quebrando-se, fez nascer um rio que a levou para o mar, domínio de sua mãe. Lá ela ficou e recusa-se a retornar para a terra, por isso seus numerosos filhos saúdam-na: *Odô Iyá!*, que quer dizer “mãe do rio”, como podemos atestar neste ponto:<sup>6</sup>

6 | A saudação que mais aparece nas gravações é “*Odô Miô!*”, cujo significado desconheço e sobre a qual não encontrei nenhuma referência: esse é um dos únicos pontos em que aparece a forma africana de saudação. Esta transcrição refere-se à mesma festa citada anteriormente.

*Odô, Odô  
Odô, Odô  
Odô Iyá  
Ô Iyá, ô Iyá*

*Iemanjá  
Rainha do mar  
Vem buscar a sua iaô*

*Ô santa de azul  
Ô santa do mar  
Vem ver teu filho,  
Iemanjá*

Neste ponto, as referências à “santa de azul, santa do mar” remetem mais uma vez ao sincretismo religioso, com a Virgem Maria, deixando a necessidade de encontro com o sagrado bastante clara neste ponto: a voz que é dada aos fiéis, através do canto, dá continuidade ao que nos é contado pelo mito africano, no qual os filhos de Iemanjá chamam-na, à beira do mar, para retornar a terra.

Portanto, a poesia cantada nos pontos de umbanda, para ser compreendida, deve ser pensada como apenas uma parte de um todo que compreende vários elementos e, para estudá-la, deve se considerar essa visão de conjunto, que só pode ser apreendida através da

observação direta. É importante, contudo, deixar claro que uma das maiores dificuldades encontradas para esse tipo de trabalho foi a escassez bibliográfica. Sendo assim, tornou-se importantíssimo dar relevância ao que os participantes do culto tinham a nos falar, pois muitas vezes o que encontrávamos nos livros não correspondia ao cotidiano e à realidade prática da religião.

Outra questão que resultou dessa pesquisa foi a percepção clara de que narrativas contendo lendas e mitos dos orixás não circulam tão facilmente quanto eu pensava ou pelo menos não há essa prática de contá-las a qualquer um. No entanto, quando paramos para observar os pontos, percebemos um aspecto narrativo e talvez seja esse um meio de se contar e recontar esses mitos e lendas dos orixás, que aparecem sempre na estrutura dos pontos cantados durante todos os rituais.

Para finalizar este processo de autorreflexão, destaco, diante do que já expus, três balizas que devem reger a compreensão da literatura popular (oral ou escrita) e, mais amplamente, de toda a cultura popular brasileira, conforme apontamentos de Maria Ignez Ayala (2003), para o pesquisador: o primeiro deles é aquele que diz respeito ao tempo, que exige de quem pesquisa uma nova compreensão das temporalidades, que deve contrariar aquela mensurável apenas pelo relógio de ponto, do capitalismo industrial, abrindo-se à percepção do tempo comunitário, que desestabiliza a nossa lógica cronológica; o segundo diz respeito à ideia de que a literatura popular se nutre da “mistura”, entre diferentes estratos do sério e do cômico, do sagrado com o profano, do oral com o escrito ou, ainda, de diferentes elementos de uma manifestação cultural que comparecem em outra, tudo isso mediante um processo constante de hibridização:

*[que] constitui sua maior riqueza. É a mistura que permite a recomposição de danças populares, através dos remanescentes de diferentes grupos, que, por algum motivo tenham parado de dançar – por perda dos mestres, mudança de cidade ou de região, entre outras. A necessidade de manter práticas culturais encontra na mistura o procedimento fundamental para impulsionar os artistas populares a recompor suas atividades com as ruínas da experiência individual (mas de base coletiva), que sobram na memória de cada um. Essa capacidade de fazer o novo com fragmentos e restos de algo anterior, de se (re)fazer, constantemente, pela mescla, possibilita que a cultura popular brasileira, nas suas mais distantes e diferentes expressões, não como sobrevivência do passado no presente, mas como prática contemporânea, presente, ao lado de outras tradições literárias, também contemporâneas (AYALA, 1997b, p. 168-169).*

Por fim, a terceira baliza seria aquela a que me referi desde o início destes escritos, a possibilidade de trazer para o protagonismo as pessoas que produzem essa cultura e o seu universo cultural, mediante o princípio de solidariedade presente naqueles que abrem

suas portas ao convívio com os “estranhos” e que, perigosamente, pode ser a mesma “porta por onde passa também a dominação” (AYALA, 1999, p. 249), fazendo com que se acomodem em suas formas de expressão alguns traços da dominação, como formas de garantir a sua permanência.

Daí não podermos esquecer que não devemos assumir a atitude do folclorista, que coleciona exemplos, como num antiquário, para uma contemplação acrítica, como a que temos em muitos livros sobre a cultura popular em que fragmentos são apenas decalcados de seu contexto de circulação, com vistas a encontrar uma pretensa origem nobiliárquica em algum outro fragmento da cultura dominante, descartando as concepções daqueles responsáveis por sua produção, como algo movente e em constante processo de adaptação e recriação, no momento imediato da *performance* da voz e do corpo.

A poética dos pontos cantados, presente nos terreiros de umbanda, e só apreensível pela pesquisa de campo, que aparece aqui em ensaio, é plena de significações e, certamente, dentre elas, avulta a luta e a resistência de grupos de negros e pobres que, no fundo de casas pequenas, podem conviver com deuses negros que são reis e rainhas de seu Ilê, das vidas e das festas, e que nos convidam a não só entendermo-nos, como também a repensar os nossos paradigmas de literatura, para uma compreensão mais solidária do outro, ao invés de reproduzirmos a dominação, quase sempre a meta da literatura que portamos como nossa e que teima em apagar tudo o que para ela é incompreensível.



## Referências Bibliográficas

---

AMARAL, Amadeu. Por uma sociedade demológica em São Paulo. In: \_\_\_\_\_. *Tradições populares*. 2. ed. São Paulo: HUCITEC, 1976. p. 47-62.

AYALA, Maria Ignez Novais. ABC, folheto, romance ou verso: a literatura impressa que se quer oral. *Graphos*, revista da Pós-Graduação em Letras/UEPB, João Pessoa, vol. 12, n. 02, p. 52-73, dez. 2010.

AYALA, Maria Ignez Novais. Aprendendo a apreender a cultura popular. In: PINHEIRO, Helder (Org.). *Pesquisa em literatura*. Campina Grande: Bagagem, 2003. p. 83-119.

AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 35, p. 231-253, jan.-abr. 1999.

AYALA, Maria Ignez Novais. Por uma abordagem crítica do popular. *Graphos*, revista da Pós-Graduação em Letras/UEPB, João Pessoa, ano II, n. 04, p. 36-45, 1997a.

AYALA, Maria Ignez Novais. Riqueza de pobre. *Literatura e sociedade*, Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 02, p. 160-169, 1997b.

**VERGER**, Pierre. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Corrupio, 1992.

**XIDIEH**, Oswaldo Elias. *Semana Santa Cabocla*. São Paulo: IEB/USP, 1972.